Images de Pouchkine
Portraits d'exil

dans l'œuvre
des peintres russes émigrés
en France
1920-1970

Collection René Guerra

Préface
de
Henri Troyat
de l'Académie française

Catalogue édité à l'occasion
du Bicentenaire de la naissance de Pouchkine

« ... Les Russes ont leur Parnasse... »: Pouchkine et les artistes russes émigrés dans la collection de René Guerra

Olga Medvedkova

Au sein de la très riche collection de l'art russe en exil réunie par René Guerra, la bibliothèque rassemble des milliers d'ouvrages écrits, édités ou illustrés par les Russes émigrés au XX[e] siècle. Les éditions de Pouchkine y tiennent une place d'honneur. Elles sont non seulement très nombreuses, mais se distinguent en outre par une richesse décorative et un soin typographique hors du commun. Chacune d'entre elles est une sorte de déclaration d'amour qui constitue le fondement et une forme de plus de l'expression nationale.

Pour expliquer ce phénomène, il faut se rappeler que, tout au long du XIX[e] siècle, Pouchkine fut considéré en Russie comme l'exemple le plus parfait du génie poétique russe ; mieux encore, il fut perçu comme l'accomplissement du caractère national. Dans le célèbre discours que Dostoïevski consacra à sa mémoire, le poète recevait un véritable « sacre ». Tout à fait dans l'esprit de la philosophie romantique, Dostoïevski voyait dans Pouchkine une capacité particulière du peuple russe qui savait s'approprier toutes les formes culturelles existantes et occuper par là une sorte de position « supra-culturelle » ; à son tour, celle-ci devait permettre aux Russes de répandre leur propre message universel. Ainsi la richesse de l'œuvre pouchkinienne – la diversité des sources d'inspiration, des thèmes, des sujets et des nuances stylistiques – devenait progressivement un *credo* fondamental du nationalisme russe ; Pouchkine était la gloire de la nation, son soleil, sa jeunesse, son premier amour, mais aussi son miroir dans lequel le peuple cherchait et trouvait son image.

A la fin du XIX[e] et au début du XX[e] siècle, le groupe pétersbourgeois *Le Monde de l'art*, dont le nom reflétait le panesthétisme néo-romantique, voua constamment une admiration passionnée à la figure de Pouchkine. Pourtant cette vénération s'abritait désormais derrière un autre sentiment qu'Alexandre Benois, le fondateur du groupe, désigna par un néologisme : l'« époqualité », c'est-à-dire le sentiment du passé, des différentes époques et des styles. *Le Monde de l'art* n'aimait pas seulement Pouchkine, il célébrait toute « l'époque de Pouchkine » et, à la manière des amoureux, il rassemblait les moindres détails, objets ou signes qui pouvaient l'incarner. Les artistes, amis de Benois, qui étaient aussi connaisseurs, antiquaires, bouquinistes, historiens et collectionneurs, tels que Constantin Somov, Mstislav Doboujinski, Léon Bakst, Ivan Bilibine et d'autres, cherchaient à retrouver « l'écho du temps passé » (c'est le titre d'un des tableaux de Somov) et à le rendre dans leurs œuvres picturales et graphiques à travers un jeu capricieux de stylisations qui révélait à la fois une sensibilité extrême et une ironie sans limite. Par cette tentative d'embrasser toutes les cultures, la Belle Époque russe rejoignait en fait le mythe dostoïevskien de Pouchkine. C'est sans doute pourquoi toutes les manifestations artistiques liées au nom du poète nous paraissent aujourd'hui comme chargées d'une émotion particulière. C'est pourquoi aussi plusieurs grandes entreprises artistiques de ce groupe eurent un rapport direct avec l'œuvre de

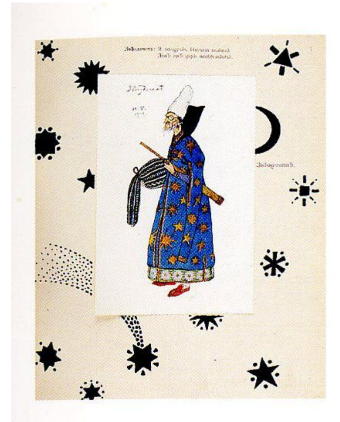
Pouchkine. Elles touchaient essentiellement à deux domaines artistiques – le livre et le théâtre – qui étaient, pour les « mondartistes » *(miriskussniki)* néo-romantiques, les deux points essentiels de leur stratégie dans la création d'un nouveau *Gesamtkunstwerk*, d'une œuvre d'art totale.

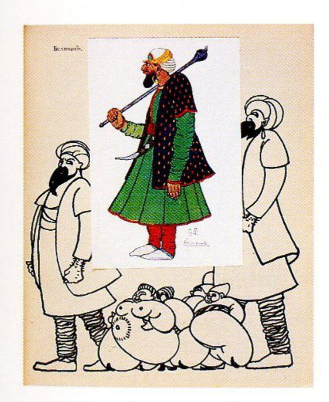
Tout le monde admet aujourd'hui l'importance et la nouveauté de la création théâtrale du *Monde de l'art*, d'où sortirent *Les Ballets Russes* de Serge Diaghilev. Or, l'un des premiers spectacles qui inaugurèrent les Saisons russes à Paris fut l'opéra *Boris Godounov*, composé d'après le drame de Pouchkine par Modeste Moussorgski, et présenté en 1908 à l'Opéra de Paris dans la mise en scène d'Alexandre Sanine, avec des décors et des costumes d'Alexandre Golovine, Alexandre Benois, Ivan Bilibine et d'autres (ce spectacle fut repris en 1913). En 1909, le programme de la Saison russe comprenait l'opéra *Rouslan et Loudmila*, avec des décors et costumes de Constantin Korovine. La même année, *le Coq d'or* de Nicolas Rimski-Korsakov, écrit également d'après un conte de Pouchkine, fut réalisé à l'Opéra privé de Zimine avec la participation d'Ivan Bilibine. Le célèbre livret du spectacle, paru aux éditions de Zimine, comportait les esquisses des costumes de cet artiste, imprimées séparément et collées sur des fonds décoratifs. Un peu plus tard, en 1914, cet opéra (en version opéra-ballet) fut réalisé par Diaghilev avec des décors et des costumes de Nathalia Gontcharova. Notons encore la représentation, en 1921, de l'opéra *la Dame de pique* de Tchaïkovski à l'Opéra de Petrograd (mise en scène, décors et costumes d'Alexandre Benois). Enfin, en 1922, l'opéra bouffe *Mavra* d'Igor Stravinski fut réalisé à Paris sur un argument de Boris Kochno, d'après *la Maisonnette de Kolomna* de Pouchkine. Tous ces exemples permettent de comprendre l'importance que l'œuvre pouchkinienne revêtait aux yeux de ces créateurs. Par ailleurs ce fut justement Serge Diaghilev qui commença à collectionner des « reliques » de l'époque pouchkinienne.

Dans les années 1900-1910, c'est encore au sein du *Monde de l'art*, à St-Pétersbourg, que parurent les éditions de Pouchkine les plus belles et les plus novatrices. En 1905, Alexandre Benois exécuta sa première série d'illustrations de *la Dame de pique*, ainsi que le frontispice et les illustrations du *Cavalier d'airain*... Ces œuvres pouchkiniennes furent ensuite plusieurs fois reprises et réinterprétées par Benois, notamment *la Dame de pique* en 1910 (ouvrage paru en 1911, aux éditions Golike et Wilborg). En 1919, Benois créa la couverture et les illustrations pour *la Fille du capitaine*. En 1922, aux éditions Orchis à Munich, parut *le Cavalier d'airain* (travail mené systématiquement depuis 1916), et ensuite, en 1923, à Petrograd, sa version définitive (dans la collection de René Guerra, cette édition est représentée par un exemplaire qui provient de la bibliothèque de Serge Ernst et Dimitri Bouchène). Ces deux suites graphiques de Benois devinrent ensuite des classiques et servirent de références aux nombreux illustrateurs de Pouchkine en exil. A côté de Benois, d'autres « mondartistes » participèrent activement



Ivan Bilibine
Costume pour l'opéra «Boris Godounov», 1908





Ivan Bilibine *Costumes pour l'opéra «le Coq d'Or»*, 1909

à la création de l'iconographie pouchkinienne. En 1899 Constantin Somov donna ses illustrations et vignettes pour *le Comte Nouline*. En 1904-1906 Bilibine réalisa plusieurs versions des illustrations du *Tsar Saltan,* dédiées à Rimski-Korsakov et, en 1906-1910, du *Coq d'or.* Dmitri Mitrokhine, en 1905, illustra *le Conte du pope et de son serviteur Nigaud.* En 1906 Nicolas Roerich publia ses illustrations de *Rouslan et Loudmila.* En 1919 Mstislav Doboujinski illustra *la Demoiselle paysanne* et, en 1921 *le Chevalier avare.* En 1919 Boris Koustodiev réalisa les illustrations pour les œuvres de Pouchkine publiées dans la collection de la « Bibliothèque populaire ». Nous ne mentionnons ici que les ouvrages les plus saillants...

A travers ces interprétations, aussi bien dans le domaine du théâtre que dans celui du livre, nous pouvons, nous semble-t-il, relever l'une des constantes de la création pouchkinienne des « mondartistes ». La diversité thématique de l'œuvre de Pouchkine permit à ces artistes de développer une gamme de stylisation très riche. Ainsi, les contes de Pouchkine, son poème *Rouslan et Loudmila* et son drame *Boris Godounov* appelaient la résurrection de l'art russe ancien (icônes, miniatures, architecture) mais aussi de l'art russe populaire (loubok, gravure sur bois, broderie et toute autre forme d'ornementation et de décoration) qui étaient, par ailleurs, l'une des composantes du style « moderne » russe. Les illustrations de Bilibine pour le *Tsar Saltan* sont représentatives de ce type d'interprétations. Dans ses images, aussi bien en couleurs qu'en noir et blanc, Bilibine exalta la richesse décorative de la Russie ancienne dans sa version orientalisante qui, par ailleurs, rejoignait la passion de l'artiste pour l'estampe japonaise, et notamment pour l'œuvre de Hokusai. Les tissus russes imprimés, les foulards brodés, les caftans et les kokochniks, les tapis et les nappes, mais aussi les éléments architecturaux, et toutes sortes d'accessoires, de meubles, de vaisselles, d'armes, furent traités de façon double, à la fois précise et fantasque. Tout en portant les marques de son origine historique, le motif décoratif soigneusement étudié se dotait ensuite d'une sorte d'autonomie et, comme rempli d'une énergie vitale, envahissait la page.

Tout autrement furent interprétées *la Dame de pique* et *la Fille du capitaine.* Ces œuvres permettaient de glisser des réminiscences du XVIIIe siècle, qui était le siècle préféré des « mondartistes », et notamment de styliser les cuivres de cette époque. Avec *le Cavalier d'airain* et *la Dame de pique*, encore, on entrait dans l'époque de Pouchkine, grâce aux références à la gravure du début du XIXe, à l'œuvre de Fedotov, aux portraits primitifs, à l'architecture du style Empire pétersbourgeois. *La Dame de pique,* illustrée par Benois en 1911, est un exemple classique de cette stylisation « pétersbourgeoise ». Tantôt collées, tantôt dans le texte, les images se succèdent en passant des raffinements du rocaille à l'ordre sévère du néo-classique et à l'intimisme des années 1830. Toujours ironique, Benois joue sur le symbolisme et l'esthétique du

jeu de cartes. Il utilise également la caricature, comme par exemple dans la vignette de l'épigraphe *Attendez* ! Le satirique et le tragique se mêlent pour exprimer, certes, l'esprit de cette œuvre de Pouchkine, mais aussi celui de la Belle Époque et du symbolisme. La carte est un masque de la vieille comtesse, mais son visage réel en est un aussi et même davantage. La lumière chasse le noir, mais celui-ci revient en force et absorbe l'espace et les figures. L'humour corrodant de la conclusion de Pouchkine apparaît dans la dernière vignette représentant un petit Hyménée en chemisette qui ressemble à un Petrouchka du théâtre populaire russe. Mais cette image est juxtaposée à celle de la mort qui clôt le livre.

Pourtant, illustrer Pouchkine signifiait aussi interpréter la modernité. On trouve l'exemple le plus frappant de cette approche dans *le Cavalier d'airain*, réalisé par Alexandre Benois. Les images du déluge se transforment ici en une sorte de vision eschatologique. L'ancien mythe de la fin de Pétersbourg repris par Pouchkine est nourri ici du contexte historique de la Révolution russe. La fin de la ville signifie la fin de la Russie. De façon significative, l'artiste n'a presque pas recours ici à une quelconque stylisation, sauf peut-être à l'imagerie de l'époque de Pierre le Grand comme dans les figures allégoriques de Neptune, des sirènes et de la Fortune. Mais ces stylisations sont aussi menaçantes que la statue de Pierre le Grand qui galope à travers la ville. C'est encore dans l'édition du *Cavalier d'airain*, parue en russe à Berlin (éditions Neva, 1922) et illustrée par Vassili Massioutine, qu'on peut trouver l'expression de cet esprit moderne, presque futuriste. Massioutine décompose l'image, brise l'espace, ses figures sont fragmentées, bousculées. L'interprétation de la ville fait plutôt penser au Pétersbourg d'Andreï Biély qu'à celui de l'époque pouchkinienne.

Au cours des années 1920, la tradition théâtrale et graphique du *Monde de l'art* se déplaça progressivement en exil, à mesure que beaucoup de ses membres partaient à l'étranger. L'interprétation de Pouchkine par ces artistes émigrés fut ainsi directement issue de la tradition du début du siècle. Elle revêtit pourtant un nouvel aspect. En reliant la Russie ancienne à la culture pétersbourgeoise du XVIII[e] et du XIX[e] siècle ainsi qu'à la modernité, Pouchkine représentait aux yeux des Russes toute leur Russie. Profanée, perdue, devenue bientôt imaginaire, cette Russie apparaissait maintenant dans les livres et les spectacles pouchkiniens comme recouverte d'un voile nostalgique, voire tragique. Mais en même temps, l'œuvre pouchkinienne devenait pour les Russes en exil une sorte de garantie qui inspirait de l'optimisme et de l'espoir : grâce à Pouchkine, la culture russe emportée en émigration semblait sauvée. On trouve cette passion pouchkinienne renouvelée, à la fois tragique et optimiste, dans toutes les manifestations qui furent organisées en 1937 par les Russes émigrés, pour célébrer le centenaire de la mort du poète. L'événement central de cette célébration fut l'exposition *Pouchkine et son époque*, dont l'animateur principal, Serge Lifar, était un héritier aussi bien réel que

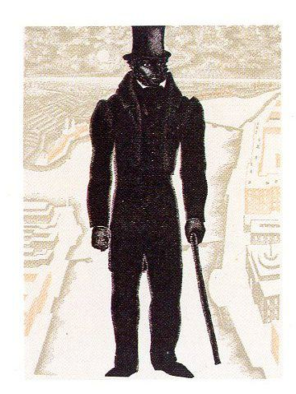
spirituel de Serge Diaghilev. Dans la brochure, accompagnée d'un dessin de Cocteau, parue à l'occasion de l'exposition, Lifar écrivait : « La Russie a son Dieu, son Apollon : Pouchkine, qui, plus inspiré que tout autre, a su enflammer le cœur du peuple. Je vénère Pouchkine, animateur de ma vie. Sa sagacité m'enrichit, apporte lumière et bonheur dans mes créations, immatérialise mon effort. Grâce à Pouchkine, les Russes ont leur Parnasse. » Dans cette divinisation du poète, Lifar allait peut-être plus loin que tous ses précurseurs : il instaurait un véritable culte semi-religieux de Pouchkine. Les salles de l'exposition décorées en grande partie par Alexandre Benois et telles qu'on peut les imaginer d'après les photos de l'époque, étaient imprégnées de l'esprit du *Monde de l'art* : l'atmosphère de l'époque de Pouchkine fut recréée grâce à de nombreux objets, meubles et peintures de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle, dont la plupart provenait de la collection de Diaghilev.

Les deux modèles – « moderne », pétersbourgeois, et « ancien », décoratif – continuèrent à dominer l'iconographie pouchkinienne dans les années 1920-1950. Pour le premier, *la Dame de pique* représentait toujours, par le nombre et la qualité des interprétations, l'œuvre la plus importante. Déjà en 1922, elle parut à Berlin aux éditions Neva (en langue russe) avec des illustrations de Nicolas Iszelenov ; expressionnistes, très noires, elles mettent en scène des silhouettes sans visages et un Saint-Pétersbourg plutôt dostoïevskien et démoniaque (notons, en passant que l'année précédente, chez le même éditeur, *la Dame de pique* avait été illustrée par l'artiste allemand Adolf Propp).

En 1923, aux éditions de la Pléiade, J. Schiffrin & Cie, à Paris, parut, comme un fruit de la collaboration russo-française, une version très intéressante de *la Dame de pique* dans la traduction de Schiffrin, Schloezer et Gide, avec un avant-propos d'André Gide et des illustrations de Vassili Choukhaeff. Dans son avant-propos, Gide justifiait cette nouvelle traduction, qui faisait suite à celle de Mérimée, si unanimement appréciée. D'après Gide, Mérimée rendait le style de Pouchkine trop élégant, alors qu'il devait rester complètement neutre et dépouillé. La nouvelle traduction, plus exacte, qui reproduisait la netteté « effacée » de Pouchkine, posait, selon Gide, une question paradoxale : Pouchkine était-il russe ? Pour y répondre, Gide faisait appel à Dostoïevski aux yeux duquel, on l'a vu, Pouchkine était le plus russe des Russes justement grâce à son don de la compréhension universelle et à sa faculté de se perdre pour ne se retrouver qu'en autrui. Ainsi, l'ancien mythe romantique de Pouchkine réapparaissait au milieu des années 1920 dans l'interprétation d'un auteur français qui fut peut-être influencé par ses collaborateurs russes.

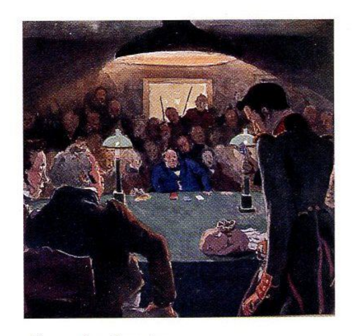
Avec sa simplicité dépouillée, la couverture du livre semble répondre au propos de Gide. Seules jouent ici les proportions quasi architecturales qui rappellent celles du style Empire pétersbourgeois, mais également celles du constructivisme. Dans les illustrations,

la stylisation est simplifiée, rendue plus primitiviste, et par là plus moderne. Le personnage de la comtesse appartient au XVIIIe siècle : il rappelle donc la gravure de mode de cette époque, mais aussi celle des cartes à jouer. Pourtant dans cette « époqualité » ironique, l'artiste introduit des éléments du futurisme, par exemple des cercles colorés qui semblent animés d'un mouvement. Le Saint-Pétersbourg de Choukhaeff paraît également dépouillé, dépeuplé jusqu'à l'abstraction, alors que la présence de l'homme est évoquée par un détail – juste des pieds ou des mains. La scène de l'assassinat de la comtesse est, sans doute, l'une des plus fortes de cette édition. La silhouette blanche de la comtesse sans visage, apparaît comme un fantôme, tandis que le visage de Hermann évoque un masque terrifié. L'image qui représente l'apparition du spectre de la comtesse à Hermann (page 77) est également très intéressante. L'original de cette illustration se trouve dans la collection de René Guerra. L'artiste reprend ici presque exactement la composition d'Alexandre Benois, mais il l'interprète de façon primitiviste : Hermann, jeune et beau, ressemble à une poupée désarticulée et privée de pieds.



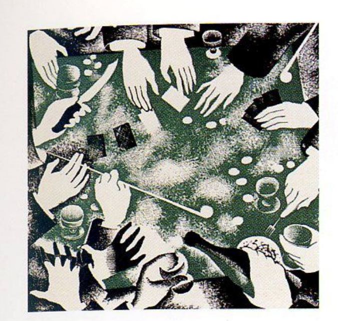
Alexandre Alexeïeff
Frontispice pour « la Dame de pique », 1928

De façon générale, il nous semble que dans l'émigration, la tradition du *Monde de l'art* s'enrichissait de mouvements modernistes, essentiellement d'éléments futuristes et primitivistes. Ainsi, dans l'œuvre d'Alexandre Alexeïeff, la stylisation est rendue encore plus étrange et primitive. La collection René Guerra comprend deux éditions de sa *Dame de pique*, française et anglaise (la seconde parut en 1928 à Londres chez The Blackamore Press). Le frontispice de ce livre montre un Pouchkine « noir » sur un fond rose bonbon, comme pour évoquer de façon ironique les origines africaines du poète dont lui-même était si fier. La vignette qui représente la table de jeux ne rappelle que très vaguement celle d'Alexandre Benois par la position centrale de la table entourée de joueurs. En effet, Alexeïeff ne dessine que les mains des joueurs, qui sont elles-mêmes fragmentées, découpées par les ombres, rendues ainsi multiformes et méconnaissables, ce qui nous empêche de remarquer d'emblée que l'une des mains tient un couteau au lieu de cartes. A mesure qu'on avance dans le livre, les images deviennent de plus en plus symboliques. Dans la scène de l'assassinat, n'apparaît plus qu'une main qui dresse un pistolet contre un fauteuil vide. Le Saint-Pétersbourg d'Alexeïeff, ville que l'artiste avait quittée très jeune (il arriva en France en 1919, âgé de 18 ans), est une fiction qui se nourrit de la mémoire culturelle ainsi que de l'iconographie symboliste. La *Zimnïaïa kanavka*, vue d'en haut, montre une ville transparente, métaphysique, composée de lignes sans volumes, et qui ne connaît d'autre ciel que celui qui se reflète dans ses eaux.

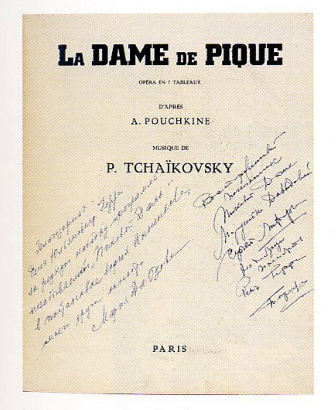


Alexandre Benois
Illustration pour « la Dame de pique », 1911

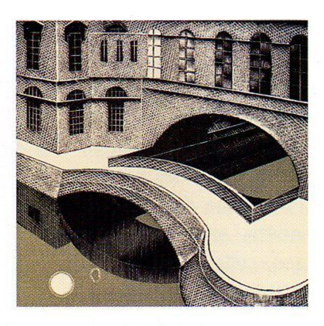
Citons encore, toujours à la frontière de la stylisation historique et du fantastique, une *Dame de pique* plus tardive aux éditions de la Boétie (Bruxelles, 1947), illustrée par Anna Staritsky. Ici, la stylisation touche non seulement à l'image, mais également à



Alexandre Alexeïeff
Illustrations pour « la Dame de pique », 1928



Programme pour l'opéra
« la Dame de pique » dédicacé
par S. Lifar et M. Davydova



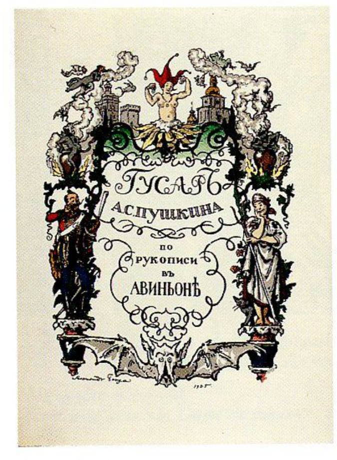
toute la structure du livre qui avec son papier chiffon, évoque le souvenir du XVIIIe siècle. Les dessins sans contours, composés d'une multitude de traits chaotiques et imprécis, créent une sorte de rocaille chimérique.

En décembre 1940, l'opéra *la Dame de pique* de Tchaïkovski fut représenté à Paris dans la mise en scène de Georges Annenkov et avec la chorégraphie de Serge Lifar. Le programme de l'opéra (René Guerra en possède plusieurs exemplaires, dont l'un est signé par Lifar et Maria Davydova qui chantait la comtesse) est également illustré par Annenkov. Les portraits de Tchaïkovski et de Pouchkine servent d'introduction à la présentation de l'opéra. Ils sont accompagnés de textes qui glorifient la culture russe, dont le rayonnement, selon l'auteur, sans doute Annenkov ou Lifar, est universel, et par conséquent appartient au monde entier et non pas seulement à l'Europe. Le portrait de Pouchkine est très romantique : jeune, portant une écharpe, les cheveux au vent « à la parisienne », c'est un Pouchkine de légende. Dans le texte de la présentation, le poète est également romantisé : « *la Dame de pique*, nouvelle célèbre d'Alexandre Pouchkine, le plus grand poète russe, parue en 1834, est un des plus étranges et fantastiques récits de la littérature russe, qui s'apparente aux créations de E.Th.-Amédée Hoffmann. Pierre Tchaïkovski, ayant un peu modifié l'intrigue, avait cependant gardé toute la poésie, le charme particulier ainsi que le climat romantique de la nouvelle. L'action se passe à Saint-Pétersbourg, à l'époque de Pouchkine. Les metteurs en scène du présent spectacle, désirant rapprocher le plus possible l'opéra de Tchaïkovski de ses origines ainsi que de l'atmosphère spirituelle de l'époque pouchkinienne, se sont parfois vus dans l'obligation de renoncer à certaines traditions ou conventions, en usage dans la mise en scène habituelle de cet opéra. » Ce texte et, pour autant qu'on puisse en juger, la mise en scène exprimaient ainsi une conviction très proche de celle des « mondartistes », avec leur culte de Hoffmann, du fantastique, et aussi d'époques révolues. Annenkov n'avait jamais fait partie du noyau central du *Monde de l'art*. Mais, de même que *Le Monde de l'art* était contaminé par le modernisme, Annenkov était très nettement influencé par ce mouvement. Un tel mélange peut sembler mystérieux. Improbable en Russie, nous croyons qu'il devenait possible dans les conditions de l'émigration qui, par la force des choses, réduisait et brassait davantage les milieux artistiques.

Les dessins d'Annenkov qui illustrent le programme sont exécutés dans un style léger et élégant. Son trait libre et spirituel semble se souvenir des dessins de Pouchkine, et, dans sa spontanéité virtuose, sert d'expression directe de l'inspiration poétique. Dans la vignette du bal masqué, le seul masque représenté est celui de la mort, mais ce masque

est porté par une femme dont le « petit pied » avait été si souvent célébré par Pouchkine dans ses poèmes comme dans ses dessins. Vers la fin, les images deviennent de plus en plus tragiques et fantasques, tandis que le trait s'affole, se noircit de hachures qui dépassent tous les contours. Hermann lève la main, et cette main rencontre le trait affolé : on a l'impression que c'est lui qui dessine dans l'espace.

Les dessins de Pouchkine furent du reste de plus en plus appréciés au cours des années 1920 à 1940 par les artistes et les écrivains. L'image de Pouchkine dessinateur s'inscrivait entièrement dans le culte néo-romantique du poète, elle nourrissait également l'idée futuriste de l'écriture poétique et, plus tard, celle de l'écriture automatique chez les surréalistes. A cette époque les illustrateurs de Pouchkine reproduisaient délibérément le graphisme pouchkinien ainsi que son iconographie. En 1938, par exemple, Benois stylisait les fioritures du tracé pouchkinien dans la page du titre du poème *Le Hussard*, dont l'autographe fut retrouvé à Avignon, et qui fut publié à Paris dans le *Vremennik obchtchestva drouzeï russkoï knigi (Bulletin de la société des amis du livre russe)*. De façon significative, le même recueil comprenait un article d'Alexeï Rémizov, « Les dessins des écrivains », accompagné de reproductions des dessins de Pouchkine, Dostoïevski et d'autres. Rémizov écrivait : « Que les écrivains dessinent s'explique très facilement : l'écriture et le dessin sont une seule et même chose ». Écrivain et dessinateur autodidacte lui aussi, illustrateur de ses propres œuvres, admiré aussi bien par Larionov et Gontcharova que par Picasso et Breton, Rémizov mena toute sa vie un *Journal graphique* dans lequel il « notait » de façon systématique tous ses rêves. Le thème de Pouchkine revenait souvent dans ses dessins. Pour l'un de ses « rêves pouchkiniens », Rémizov demanda à Doboujinski de recopier les célèbres dessins « diaboliques » de Pouchkine. Ce croquis de Doboujinski se trouve également dans la collection de René Guerra.



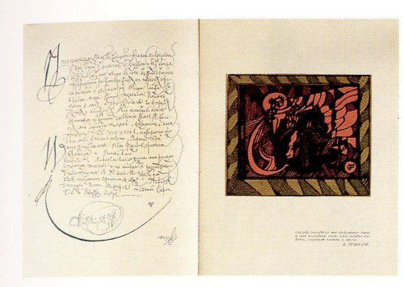
Alexandre Benois
Frontispice pour « *le Hussard* », 1935

Si nous revenons maintenant à Annenkov, il nous faudra mentionner tout d'abord, dans la collection Guerra, deux très belles séries d'esquisses, l'une pour *la Dame de pique* de 1940, l'autre pour la mise en scène d'*Eugène Onéguine*, donné à la Salle Pleyel en mai-juin 1943. Le spectacle fut organisé, comme celui de la *Dame de pique*, par Nina Alexinsky. Son programme reprenait les mêmes portraits de Pouchkine et de Tchaïkovski par Annenkov, comme pour signaler la parenté de ces deux opéras. Le texte du programme mettait en valeur l'œuvre du poète, presque au détriment de celle du compositeur. Mais c'est surtout les « lourdeurs conventionnelles de mise en scène » qui furent bannies. A travers l'opéra de Tchaïkovski, les réalisateurs du spectacle voulaient retrouver Pouchkine, « pour restituer sa simplicité primitive et toute sa fraîcheur légère. »

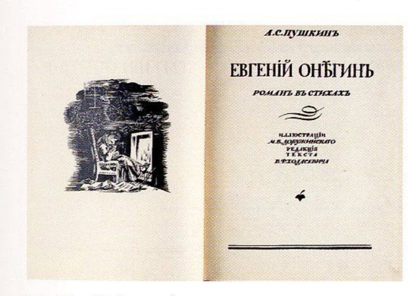


« Rêves pouchkiniens »
d'Alexis Rémizov, 1937

En 1955, *Eugène Onéguine* fut également présenté avec des décors et des costumes de Bouchène ; dans la collection Guerra, les trois esquisses de l'artiste en conservent la



Pouchkine dans les rêves de Rémizov, 1949



Mstislav Doboujinski
Frontispice pour «Eugène Onéguine», 1939

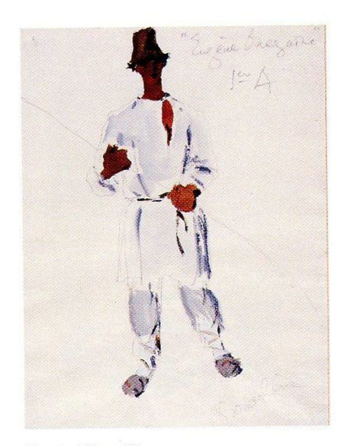
mémoire. En 1939, était paru à Paris l'*Eugène Onéguine* illustré par Doboujinski. Dans cette œuvre, comme dans sa *Demoiselle paysanne* (1936, Moscou-Leningrad) l'artiste utilisa une très riche palette de stylisation, parmi les sources de laquelle dominaient encore l'iconographie et le style des dessins de Pouchkine. Doboujinski fut du reste l'auteur d'un ouvrage sur les dessins du poète.

Le deuxième modèle, « ancien » et décoratif, continuait également de fonctionner dans l'illustration pouchkinienne en émigration. Il s'agissait toujours des contes et des œuvres de Pouchkine qui évoquaient la Russie ancienne. Dans les années 1920-1930, Ivan Bilibine demeura le représentant le plus important de cette « spécialité » du *Monde de l'art.* En 1929-1931, il créa au théâtre des Champs-Elysées les décors et les costumes pour *Boris Godounov* (deux de ses esquisses se trouvent aujourd'hui dans la collection Guerra), ainsi que pour le *Tsar Saltan* (qui fut repris, en 1935 à Prague). L'artiste illustra également à Paris le *Conte du pêcheur et du poisson d'or.* A côté de Bilibine, on trouve les noms de Jean Lébédeff (Ivan Lebedev) et de Boris Zworykine sur lesquels il exerça une forte influence. En 1917 Lébédeff (qui était à Paris depuis 1909) avait donné une première version des contes de Pouchkine. Mais une autre édition, plus richement illustrée, parut en 1954 dans l'édition Aux folies de l'ymaigier, avec de nombreuses illustrations et vignettes qui reprenaient des éléments du style du loubok et des livres russes anciens. De même, les livres de Zworykine, que l'un des critiques appela « l'ombre de Bilibine » ressuscitaient soigneusement le passé de la Russie médiévale. Dans sa préface au recueil *le Coq d'or et d'autres contes de A.S. Pouchkine,* paru en 1925 aux Éditions d'art H. Piazza à Paris, l'artiste justifiait comme suit sa démarche stylistique : « Les sujets, ainsi que nous l'a indiqué le poète lui-même, lui en ont été fournis par les récits merveilleux qu'on lui narrait lorsqu'il était enfant, et ils sont très caractéristiques de l'esprit des poésies populaires de l'ancienne Russie. A travers la fantaisie et l'imagination du poète, ils évoquent à chaque page des tableaux de la vie russe d'autrefois. C'est pourquoi l'artiste a donné à cet ouvrage, dans tous ses détails, l'aspect si intéressant d'un vieux manuscrit. Les illustrations ont été conçues dans le style des miniatures russes des XVIe et XVIIe siècles. Les encadrements, les fleurons, les majuscules ornées, les titres calligraphiés avec leurs entrelacs si compliqués, tout dans cet ouvrage est absolument conforme à l'ornementation d'un manuscrit de l'époque de la Renaissance russe. » Dans la même maison d'édition et toujours dans le même esprit, Zworykine publia en 1927 son *Boris Godounov,* dont la collection Guerra comprend le tirage n° 28, avec une suite d'illustrations séparées et une aquarelle originale.
Si Lébédeff et Zworykine nous paraissent aujourd'hui plus imitateurs, quoiqu'excellents, que créateurs, nous retrouvons avec Vassili Choukhaeff et surtout Natalia Gontcharova des interprétations pouchkiniennes réellement novatrices. Bien que la source de leurs

œuvres fût toujours la même, ils en donnèrent des versions inédites et très personnelles. Dans son *Boris Godounov*, publié en 1925 aux éditions de la Pléiade à Paris, Choukhaeff stylise d'après l'icône et la miniature russe. Pourtant son style primitiviste, presque « constructiviste », comportant peu de décors et de détails, nous semble parfaitement moderne. Les images sont dynamiques, chaque figure, chaque geste est parfaitement lisible grâce aux aplats des couleurs, dominées par le noir, et aux contours nets et rythmés. Choukhaeff ne reproduit pas seulement les costumes et les types de visages, l'architecture et le paysage, mais semble pénétrer dans l'esprit même d'un miniaturiste ancien, dans sa vision du monde et des événements historiques. Il émane de ses illustrations un véritable esprit ascétique, derrière lequel on devine la figure d'un moine chroniqueur.

Encore plus frappant fut le célèbre *Tsar Saltan* illustré par Natalia Gontcharova. Les pages de ce livre sont envahies par le décor qui n'est plus un élément graphique stylisé, mais un univers dans lequel la ligne et la couleur s'engendrent mutuellement. Pour Gontcharova, l'ornement russe ou oriental est une forme de pensée visuelle ; ainsi, paradoxalement, l'image perd sa fonction illustratrice et semble elle-même produire le vers : elle n'accompagne pas le texte, elle le fait naître. Autrement dit, l'ornement de Gontcharova, qui est totalement refondu par rapport à sa source iconographique, transcrit l'esprit de la culture populaire et devient lui-même comme une source de la poésie de Pouchkine. Dans les images figuratives, les personnages sont également représentés de façon décorative, ils s'inscrivent dans des compositions symétriques et si ces compositions nous rappellent les icônes, ce sont des icônes populaires imprimées. Les couleurs de Gontcharova sont éclatantes, elle transforme chaque personnage en fleur et chaque fleur en personnage, tandis que le tout offre une vision enchantée et paradisiaque.

Dans ce bref aperçu, nous n'avons fait qu'ébaucher quelques pistes de réflexion et nous ne prétendons évidemment pas rendre compte de tous les livres et de toutes les œuvres graphiques illustrant Pouchkine que contient la collection de René Guerra. Réuni avec beaucoup d'intelligence et de soin, ce fonds rare présente une telle cohérence qu'il devrait constituer une véritable base de recherches futures sur la culture russe en émigration.



Dimitri Bouchène
Costume pour l'opéra « Eugène Onéguine », 1955